Grandes escritores latinoamericanos

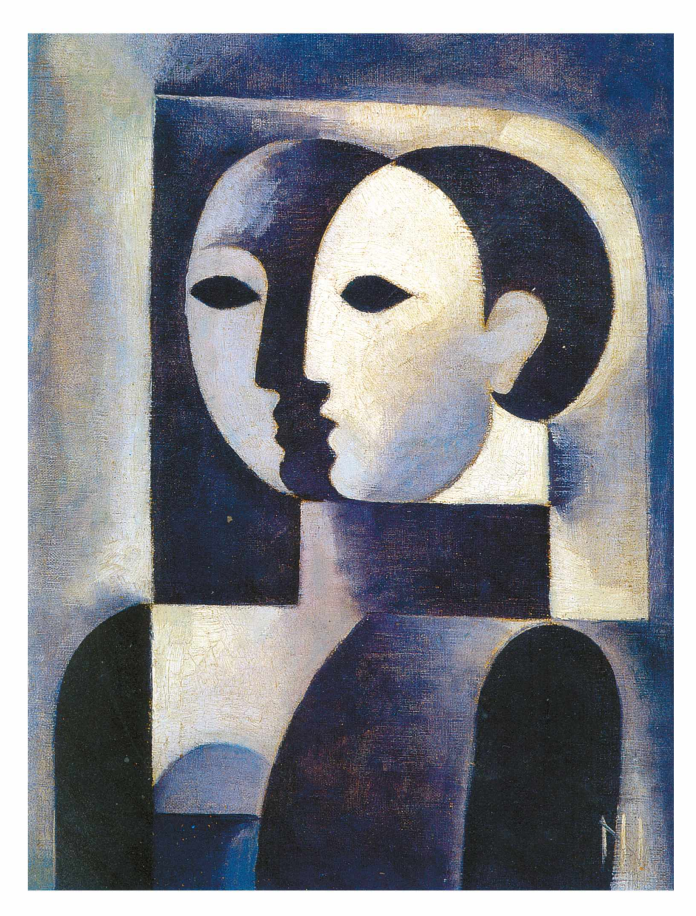
14 César Vallejo

RJP

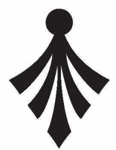
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





““Dos figuras en azul” (óleo sobre tela, 1936), del pintor brasileño Ismael Nery. La poesía de César Vallejo indagó, incansable, en la fragmentaria identidad humana y forjó un lenguaje que fuera espejo de la disyunción entre materia indiscutible y espíritu anhelado



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. María Inés González

Colaboración Especial:
Rodolfo Alonso
Javier Freixas

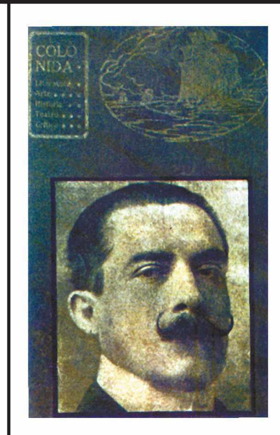
Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

César Vallejo

LA ESCENA AMERICANA

Decidido a "comer piedrecitas" con tal de escapar a horizontes más amplios, César Vallejo huye a Europa, en 1923, de un Perú que siente atascado aún social y artísticamente. En 1922, la vanguardia americana había consolidado ya un frente de acción continental y contaba con varias pruebas de su talento: en Argentina, los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía,* de Girondo; los versos de *Fervor de Buenos Aires,* de Borges, y la fundación de la revista *Proa*. En México, *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce y el Manifiesto del Estridentismo; en Brasil, la celebración de la Semana de Arte Moderno de San Pablo. La ebullición era notable y ya no se trataba de manifestaciones aisladas como los primeros escarceos de Huidobro. También en 1922, aislado en la bohemia provinciana de Trujillo, César Vallejo escribe *Trilce*. Pero la nueva mirada con la que opera la vanguardia sobre el mundo no ha llegado aún a Perú, que recibe ese monumento transformador del lenguaje poético con indiferencia u hostilidad. José Santos Chocano es todavía por entonces "la voz de la América nativa", el mismo que, amigo de tiranos como el guatemalteco Estrada Cabrera, sostiene la conveniencia de "dictaduras organizadas" y es corifeo de Lugones en la Conferencia de Ayacucho donde, juntos, cantan "la hora de la espada". Otros escritores de la edad de Chocano, como José María Eguren (1874-1942), rozaban solo tangencialmente el reconocimiento oficial y crítico. La obra de Eguren se relaciona con la del ideólogo Manuel González Prada (1844-1918), de orientación proletaria y anarquista, fundador del Círculo literario, que proponía una literatura nacional basada en la ciencia y orientada hacia el futuro. Pero también, con el grupo de jóvenes que fundaron, en Lima, la revista *Colónida* (1916), promotora de ideas nuevas sobre lo literario. Demasiado eclécticos para conformar una unidad, los "colónidas" defendieron, sin embargo, algunas posturas coincidentes: el antiacademicismo y la oposición a la árida crítica universitaria de aquella época; una conciencia cultural nacional opuesta a la dependencia española; la defensa de un cosmopolitismo en cuya heterogeneidad pudiese hallarse la autonomía. Destaca en el grupo el nombre de Abraham Valdelomar, quien, fundador del cuento moderno peruano, constructor de una versión americana de la prosa modernista, es también el primer escritor profesional de Perú, que vive de su trabajo en revistas literarias y periódicos. Mariátegui, en 1919, defendería en *La Razón* la Reforma Universitaria –cuyos ecos habían llegado desde Argentina–, así como las ideas socialistas expandidas con la visita del senador argentino Alfredo Palacios. El peruano vuelve de Europa en 1923 y, con su llegada, la cultura de su país saldrá definitivamente del letargo, pues Mariátegui inicia una actividad político-cultural que desemboca en la fundación de *Amauta*. Vallejo había conocido a Prada, Eguren y Valdelomar en su etapa peruana. Con Mariátegui se conectará desde París, por medio de *Amauta*, donde aparecerá, por ejemplo, su manifiesto "Poesía nueva" (1926), un llamado de atención a las vanguardias que se cimentan solo en "palabras o metáforas nuevas" y no en una "sensibilidad nueva". En 1927, la revista ilustrada *Variedades* (1908-1932), donde escribía casi toda la nueva generación peruana, le publica "Contra el secreto profesional", donde propone un "arte americano auténtico", en respuesta a los cánones de gusto elitista propuestos por Jean Cocteau en "El secreto profesional". Un "vanguardismo indigenista" donde se funden lo estético y lo político; la coexistencia de modernismo, vanguardismo y regionalismo –a través del vínculo de escritores de distintas generaciones– son rasgos específicos de la renovación peruana, cuyo auge se iniciaría después de la partida de Vallejo, autor solitario de un libro anacrónico, todavía ilegible para las expectativas de su país, que se ampliarían cuando él ya había decidido no volver.



Portada de la revista Colónida, *liderada por el poeta Valdelomar, con el retrato de José Santos Chocano*





Célebre retrato de César Vallejo

Cuando César Vallejo nació, en 1892 –un 16 de marzo– en la pequeña ciudad andina de Santiago de Chuco, una buena parte de la población era analfabeta. A su padre, el notario del lugar, era a quien se recurría para interpretar la ley escrita y dirimir litigios. La palabra se mostraba, a los ojos del hijo, como la fuente que delimitaba la verdad del error. En esa casa se crió el futuro poeta, onceno hijo del matrimonio, descendiente por ambos linajes de abuelas chimúes y abuelos curas españoles. Pero, en ese ambiente sincrético, la palabra adquiriría para el niño Vallejo también un poder encantatorio: como en la anécdota que contaba sobre el campanero de la iglesia de Chuco –el ciego Santiago–, que temía a la oscuridad y atravesaba el pueblo en la noche al conjuro de "No tengas miedo, Santiago". Tras iniciar en Huachamuco su escolaridad, Vallejo trabajará, entre 1908 y 1913, en oficinas de minas y, después, como contador de una gran plantación azucarera. Esos enclaves en que el obrero estaba virtualmente preso y el pequeño-burgués debía operar como intermediario entre patrones y peones, son ficcionalizados, más tarde, en sus cuentos y en su novela *El tungsteno* (1931), donde él se representa en la figura de Benites –apellido de su abuela materna– como un joven que debe trabajar allí para costearse sus estudios. Pasa luego a Trujillo, en 1913, para cursar literatura en la universidad. Simultáneamente ejerce la docencia y publica versos didácticos en la revista *Cultura infantil*. Trujillo era entonces una ciudad de vida provinciana que perpetuaba las castas coloniales, pero Vallejo hizo allí varios descubrimientos: la literatura romántica y modernista, la poesía de González Prada, el arielismo de Rodó, las teorías evolucionistas de Taine, Max Müller o Haeckerl, que trasladará a algunos cuentos de *Escalas melografiadas* (1923) y que, de manera personal, reformulará en *Trilce*. Allí conoció también a un grupo de jóvenes que buscaban apertura política: entre ellos, Antenor Orrego y Víctor Haya de la Torre, luego líder del APRA, uno de los primeros partidos sudamericanos de orientación popular. Con ellos integra la bohemia de Trujillo, lee a los simbolistas y la revista de vanguardia *Cervantes* –dirigida por el español Rafael Cansinos Assens–, se atreve con los primeros poemas que luego integrarán su libro *Los heraldos negros* (1919). La "belle époque" lo encontró establecido en Lima, en 1917, haciendo contactos directos con maestros de la generación anterior, respetados por la juventud, como Eguren y González Prada. De este último aprendería la diferencia entre mera iconoclasia juvenilista y auténtica transformación del ideal. También se unió a los colónidas, cuyo líder, Valdelomar, adhería al mito del artista como Cristo, "el sublime, el más grande artista de la humanidad" y "el Ideal supremo de la estética moderna". Serán, para Vallejo, épocas de transformación intelectual y ética: el pasaje de un cristianismo algo obsoleto a una estetización de la fe, a una vida de cafés noctámbulos y a la incursión en fumaderos de opio. Su retorno a Santiago de Chuco, en 1920, obedece a una fuerte crisis personal derivada de la muerte de su madre y de un episodio amoroso que decide finalizar y que le cuesta su puesto docente. Cuando llega a su ciudad natal, los terratenientes locales –opositores al gobierno progresista de Leguía– traman una huelga policial para generar un episodio violento que dejase expuesto al subprefecto de Santiago de Chuco, nombrado por el gobierno central. Vallejo fue acusado de "instigador intelectual" y encarcelado en Trujillo durante cuatro meses. El período que va desde su liberación hasta el viaje a Europa es muy productivo: su casa de Trujillo es centro de reunión de la joven intelectualidad, obtiene un premio literario por su cuento "Más allá de la vida y de la muerte" y publica *Trilce*, con prólogo de Orrego. Luego *Escalas Melografiadas* y *Fabla salvaje* (1923). En junio de ese año viaja a París, donde, por largo tiempo, lo socavan la enfermedad y la miseria: duerme en el metro,

se aloja en talleres prestados, padece hambre. Recién en 1925 se afianza su situación, cuando consigue trabajo en los Grandes Periódicos Iberoamericanos y colabora en las revistas limeñas *Variedades* y *Mundial*. Amigo de los vanguardistas franceses, españoles y latinoamericanos, mantiene con ellos una relación dual: por un lado, logra la reedición de *Trilce*, prologado por el español José Bergamín y con poema liminar de Gerardo Diego, y funda, con el poeta Juan Larrea, la revista *Favorables Paris Poemas*. Borges, Huidobro e Hidalgo lo incluyen en su *Indice de la nueva poesía americana*. Por otro lado, se mantiene bastante al margen de los manifiestos vociferantes y de la militancia grupal, pues la búsqueda de un lenguaje capaz de develar la hondura humana lo replegó a una actitud de introspección. En *Favorables* redacta una poética –"Se prohíbe hablar al piloto"– donde apela: "hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres". La respuesta silenciosa a crisis crónicas –económicas, espirituales, físicas y amorosas– son los "poemas en prosa" que giran en torno de un yo que ve disolverse su conciencia moral y vislumbra sus órganos corporales como único lugar habitable: "Lo que continúa en la casa es el órgano (...) Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón". ("No vive ya nadie"). En un clima en que se proclama el papel político del artista, dubitativo entre el aprismo de Haya de la Torre y el socialismo de Mariátegui, redacta –entre 1924 y 1927– obras de compromiso social, como la novela indigenista *Hacia el reino de los Sciris*. Será en 1928 cuando encuentre, por fin, dos estabilizadores de su desborde emocional: la unión con Georgette Philippart y la militancia en el Partido Comunista. Aunque poco





Típico pueblo andino del Perú

antes escribiera que "La filosofía marxista (...) tiende una mano alimenticia al escritor mientras con la otra tarja y corrige, según las conveniencias políticas, toda producción intelectual" y que solo podía simpatizar con la Revolución como hombre pero no como artista, el viaje de ese año a la Unión Soviética, y los siguientes de 1929 y 1931, lo harán valorar la revolución. Rotulado como miembro del PC, se lo expulsa de París por un año pero, en Madrid, publica con éxito su reportaje "Rusia en 1931". En 1936, conmovido por la Guerra Civil española, colabora con la causa republicana y asiste al Congreso de escritores antifascistas, formado por americanos y europeos. Desde París, coopera con el Comité Iberoamericano para la defensa de la República Española, hasta que se aleja, enemistado con el estilo de conducción de Pablo Neruda, a su entender interesado y demagógico. Corre 1937 y, como si presintiera su muerte, completa de un tirón los *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. En 1938, enferma gravemente y muere sin diagnóstico. Muy pronto, aquel que se había empeñado en deshacer los mitos del lenguaje se volvió "leyendas múltiples", como dice Jean Franco, estudiosa de su obra. Las supuestas razones de su súbito deceso habrían sido malaria, sífilis, tuberculosis o el mal de España en el corazón. Los 34 días de agonía, coincidentes con el colapso republicano, fueron leídos como una metáfora. Según los testigos, España lo obsesionó durante su delirio y así se lo vio como a un "Vallejo-mártir". Pero también como a un Vallejo-Cristo, muerto en Viernes Santo, con su barba de "nazareno". El PC nutrió el mito con el tópico de Vallejo-militante, organizó un entierro partidista con honores para quien, "torturado por los trágicos acontecimientos de España no pudo resistir tanto dolor", e invitó a artistas comunistas de Occidente: Louis Aragon, Tristan Tzara, André Malraux, Nicolás Guillén, todos poco conocedores de su obra. Su verso "Me moriré en París con aguacero" sirvió para crear el Vallejo-profeta. El título con que se publicó su obra inédita –*Poemas humanos* (incluía *Poemas en prosa* y *España...*)– ayudó al uso emotivo de su escritura como lugar para espiar al sujeto torturado que la había creado.





Retrato del filósofo alemán Friedrich Nietzsche

DE DIOSES Y HOMBRES ALIENADOS

Los 62 poemas de *Los heraldos negros*, que Vallejo en sus años de formación compuso en Trujillo –y, en algunos casos, reescribió– lo exhiben por primera vez como poeta. Están dispuestos en grupos temáticos con títulos alusivos –"Plafones y ágiles", sobre el amor profano; "Nostalgias imperiales", sobre el mundo incaico, por ejemplo– y mantienen una tensión entre ciertos resabios romántico-simbolistas y una visión del mundo y del lenguaje que tuerce esta tradición. El título alude a los poetas como voces de la destrucción y la negación: heraldos de la negra muerte; no ya videntes románticos que, a lo lejos, vislumbran una luz salvadora que el hombre común no ve. Una innovación del texto es la incorporación del principio de incertidumbre: "Hay golpes en la

TÓPICOS Y MOTIVOS

La muerte de Dios

JAVIER FREIXAS

La navaja del Dios que ha muerto, de tanto ser blandida, parece que se ha quedado sin filo y ya no estremece a nadie. ¿Será porque nos hemos habituado a vivir junto a esta ausencia? ¿O será que la hemos banalizado y convivimos con ella ignorantes, despreocupados de su peso y alcances? La sombra de la muerte de Dios amenazó desde el Renacimiento, pero recién Nietzsche llevó su pensamiento hasta las últimas consecuencias. "¿Dónde se ha ido Dios? Yo os lo voy a decir... ¡Nosotros lo hemos matado, vosotros y yo!... ¿No oímos todavía el ruido de los sepultureros, que entierran a Dios? ¿Nada olfateamos aún de la descomposición divina? ¡También los dioses se descomponen!" (*La Gaya Ciencia*). Este pensar nietzscheano se nutrió, entre otros, del poeta romántico Heinrich Heine ("Arrodíllate porque están trayendo los sacramentos a un Dios moribundo") y, en el campo de la filosofía, de la Ilustración, de Hegel y, por sobre todos, de Schopenhauer. Mientras que con la Ilustración y Hegel la Razón Occidental, en la figura del Estado moderno, pasó a ocupar el lugar que la muerte de Dios había dejado vacante, Schopenhauer, su maestro espiritual, sostuvo en cambio que en la base de la razón hay algo irracional, un ciego impulso que nos mueve a actuar. Sin embargo, ninguno sacó radicales consecuencias del planteo: el maestro, porque la muerte de Dios lo condujo, casi con pesimismo, a la compasión por lo inevitable del dolor humano; Hegel y la Ilustración, porque trocaron a Dios por la Razón enfrentándose con los dogmas teológicos y la tutoría de la Iglesia. Nietzsche atacó no la institución sino su espíritu, el cristianismo; no le indignó la mentira del sacerdote, sino el hecho de que aun cuando el hombre moderno conoce esta mentira, sigue como antes. Dios, "ese alfarero que no había aprendido del todo su oficio", está muerto de verdad; "fue la compasión la que lo estranguló" (*Así hablaba Zaratustra*). Pues para él se trata de "dejarlo que se vaya" y, a partir de ahí, pensar: el filósofo encuentra una in-quietud, un desafío, no una razón para el pesimismo. ¿Qué expresa ese "veneno", ese ideal en que consiste el espíritu del cristianismo? En realidad, Nietzsche ve en él una versión "para el pueblo" de

vida, tan fuertes... Yo no sé!" o "Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones/ por haber padecido...". El no saber se propone y no se resuelve nunca. Una de las causas de la incerteza es la que define al libro como poesía de la crisis de la modernidad: la muerte de Dios y sus consecuencias morales y sociales. Vallejo acude a los códigos de la tradición familiar católica y del romanticismo para mostrar sus disonancias y poner en primer plano la degradación y pérdida del sentido del lenguaje sagrado en el mundo moderno. Los versos "amada, en esta noche tú te has crucificado/ sobre los dos maderos curvados de mi beso" aluden a la pasión como símbolo religioso cristiano y amoroso, y vuelven, a la vez, profana la muerte de Cristo y sagrada la unión corporal de los amantes. "Comunión" hace una analogía entre el rito sexual y el sacramento: "Tu cuerpo es la espumante escaramuza/ de un rosado Jordán". Los poemas suelen adoptar un tono dramático, donde el yo lírico se presenta tironeado entre el pasado de fe y un presente que cuestiona la utilidad de esa misma fe. "La cena miserable" se pregunta "Hasta cuándo la cruz que nos alienta no detendrá sus remos", haciendo creer al ser humano en una salvación inexistente. El hombre aparece como el que ha creado la idea de salvación y la ha puesto en boca de presuntos dioses. Por eso, el poeta reflexiona "Hasta cuándo estaremos esperando lo que no se nos debe". La idea de "creador" siempre está degradada: mediante la pluralización –"los cristos del alma"– que elimina la unicidad de lo divino; o a través de la filosofía de Schopenhauer, en cuyo sistema Dios creó al mundo "de la miseria y el dolor por puro capricho y porque disfrutaba de hacerlo": "Hay alguien –sospecha Vallejo– que ha bebido mucho, y se burla, / y acerca y aleja de nosotros (...)/la tumba". (...) "Y menos sabe/ ese oscuro hasta cuándo la cena durará" ("La cena miserable"). En algunos textos, se acude a la parodia del misticismo: lo que parece la descripción de una experiencia de unión con la divinidad –"Siento a Dios que camina/ tan en mí (...). Con él nos vamos juntos"– termina con un sentimiento de "orfandad" y con la construcción de Dios por el hombre, a partir de sus atributos negativos: "Yo te consagro Dios (...)/porque jamás sonríes; porque siempre/ debe dolerte mucho el corazón" ("Dios"). Si esto es así, no hay posibilidad de trascendencia; pero, el mismo intento permanente de creación de lo divino demuestra cómo el hombre necesita de lo Absoluto. Para plasmar esta tensión irresoluble, el libro acude al platonismo y lo desarticula: una parte



un ideal bastante más antiguo; es necesario remontarse casi hasta el siglo V a.C. en Atenas para comprender su origen en Platón o en el maestro Sócrates, el inventor de la conciencia: "En Sócrates es el instinto el que se hace crítico y la conciencia creadora, ¡es una verdadera monstruosidad *per defectum*!" (*El nacimiento de la tragedia*). Esta inversión "contra natura" socrática es la que conduce a la concepción de la verdad como adecuación entre el intelecto y la cosa; a la exaltación de la vida racional y la búsqueda de la verdad a través de conceptos, con la consecuente desconfianza en el instinto vital y las pasiones; finalmente, lleva a Platón, a su distinción entre dos mundos, el de las Ideas y el sensible, y entre dos modos de vida, el moral racional y el del interés subjetivo, guiado por el cuerpo y las pasiones sensibles. El cristianismo no vino sino a confirmar este orden. La Modernidad ilustrada apenas si reemplazó el punto de vista unívoco de Dios por el de la Razón. Detrás de todo este extenso movimiento latió una idea fundamental: el monoteísmo. Pensar en el horizonte de la muerte de Dios es un desafío, quizás el más difícil: por un lado, pues el espíritu del cristianismo está presente en todas partes; por otro, pues estamos atrapados por las redes del lenguaje por las que tendemos a afirmar la identidad (nuestra y de las cosas). El lenguaje "cree en el yo (...) como sustancia y proyecta sobre todas las cosas, la creencia en el yo sustancial; crea con esto la noción de *cosa*". La razón entonces está imbricada en el lenguaje: "Yo creo que no nos vamos a desembarazar de Dios porque creemos aún en la gramática" (*El ocaso de los ídolos*). Pensar en este horizonte implica una invitación: "Nosotros, filósofos (...), al oír la noticia de que el viejo Dios ha muerto, nos sentimos como tocados por los rayos de una nueva aurora: nuestro corazón, ante esta noticia, desborda de agradecimiento, de asombro, de presentimiento, de espera" (*Aurora*). Es la provocación nietzcheana a superar el monolingüismo de la razón, figura moderna del monoteísmo; abrirse a Dionisos, a la posibilidad del politeísmo, esto es, a la pluralidad de perspectivas: "Zaratustra llega hasta el extremo de confesar que podría creer, en último extremo, en un Dios que supiese *bailar*. ¡Cuántos dioses son todavía posibles!" (*La voluntad de poder*).

del hombre fragmentado busca ascender al ideal, mientras la otra sigue encadenada a la tierra. No hay solución porque el ascenso desata al hombre de su esencial materialidad y lo puramente corpóreo no sacia su ansiedad de alcanzar la perfección. Dramatiza este planteo el poema "La araña", que alude al pobre ser al que el abdomen le impide seguir a la cabeza, y tiembla "fija/ en un filo de piedra", sin resolverse a trasponer el límite. Prevalece, a veces, una postura neoplatónica, cercana al modelo de Plotino, que presenta un descenso de lo ideal a la materia –"Tus pies son las dos lágrimas que al bajar del Espíritu ahogué" ("Comunión")– pues ni aún el amor puro puede escapar de la naturaleza física. Este libro no solo usa y desarma una retórica heredada sino que asimilado al valor simbólico de lo numérico en la obra. Libro de ruptura, de violencia idiomática, fue recibido en Perú con hostilidad y desconcierto. Solo Orrego nota que *Trilce* "está destripando los muñecos de la retórica". En *El Mundial*, el historiador de la literatura L. A. Sánchez lo tildó de "incomprensible" y "estrambótico", pero luego se retractaría. En una carta a Orrego, Vallejo aclara cuán consciente es de que la estética abordada es un trabajo abismado en el límite de lo decible: "El libro ha nacido en el mayor vacío. (...) Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima de hombre y de artista: la de ser libre. (...) ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo (...)". El texto incomprendido fue considerado más tarde matriz de un nuevo lenguaje poético e iniciador de otro modo de leer. Tres asuntos enlazados lo recorren: la tensión entre naturaleza y cultura; la puesta en crisis del "yo monarca" de la creación; el rechazo del lenguaje dado como medio válido para expresar la nueva conciencia del lugar del hombre en el cosmos. Vallejo llamó a su modo de escritura el *verdadismo*, pues su fin era demoler todas las categorías que –según Nietzsche– se presentaban como dadas y eternas cuando eran, en realidad, "antropomórficas de un extremo a otro". Influido por las lecturas sobre evolucionismo, en casi todos los poemas de *Trilce* el cuerpo humano es central y sus órganos dan cuenta de la larga transformación de la especie. Lo físico establece nexos con lo ancestral; está ligado a tiempos pre-culturales. Tal idea da lugar a múltiples tensiones. De un lado, entre naturaleza y cultura, ya que el sujeto –ante todo entidad biológica– busca con desesperación elevarse por encima del ser animal y acceder a la trascendencia. El texto retrotrae los órganos actuales a sus formas pretéritas, para recordarnos ese origen: las uñas son garras; los brazos, alas atrofiadas. Si el hombre proviene del mismo seno que los otros seres vivos, no tendría un derecho especial a la eternidad. De aquí deviene una nueva disyuntiva: si deben priorizarse el deseo y las necesidades del sujeto individual o los de la especie. Finalmente, la homología entre los seres del género humano pone en cuestión la promesa cristiana de salvación individual por las obras. El poema 13 resume el conflicto irresoluble entre necesidades vitales, y el sentimiento y la razón forjados por la religión y la cultura: "Pienso en tu sexo. / Simplificado el corazón, pienso en tu sexo (...) Y muere un sentimiento antiguo/ degenerado en seso (...) ¡Oh Conciencia,/ pienso, sí, en el bruto libre,/ que goza donde quiere, donde puede". La infancia como etapa crucial en el tránsito del instinto a la cultura es un motivo literario. El niño está aún pegado a su cuerpo y al mundo natural que lo rodea, pero a la vez inicia su descubrimiento de los valores simbólicos. La casa y la familia operan en los poemas como metáforas; espacios donde se condensa esa dualidad. Si padre y madre son perpetuadores biológicos del género humano, lo son también de la tradición que aliena al hijo de esa misma condición original. El poema 52 presenta una analogía entre el despertar de un niño y sus hermanos, sus juegos y el llamado de la



Los heraldos negros acuden a una estética romántico-simbolista para distorsionarla a través de las obsesiones sobre el cuerpo del hombre y la búsqueda de trascendencia, con un lenguaje que anticipa el de su vanguardista *Trilce*

innova con un léxico y un tono conversacionales: giros como "no sé qué fondo de Dios" o la llaneza de un "Me siento bien" y "así pasa la vida" se cruzan con versos de alta retórica. La abundancia de oraciones de tono exclamativo o interrogativo –"Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, / como/ cuando por sobre el hombro nos llama una/ palmada" (*Los heraldos negros*)– involucran al lector en el combate interno del que habla, nos habla y se habla.

"CRATERIZADOS LOS PUNTOS MÁS ALTOS"

Neologismo sugestivo donde se esconde el "tres", *Trilce* invita a múltiples sentidos. Algunos, vinculándolo a lo incaico, han dicho que significa "tres soles" o "tres monedas del sol"; otros lo han



"Todos los días" (temple graso sobre tela, madera prensada y alambre, 1965), del pintor argentino Juan Carlos Distéfano. Un rostro hueco, coraza ciega y muda, es estrujado por una mano –el siempre presente órgano de Vallejo– que invade la cabeza, cobijo de la mente

madre al almuerzo, y el despertar de la conciencia a la cultura. Por eso, aparece la tensión entre deseo y deber: "Y nos levantaremos cuando nos dé/ la gana, aunque mamá toda claror/ nos despierte con cantora/ y linda cólera materna". El "estímulo fragante de boñiga" –emanación del desecho de la naturaleza animal– se funde, para el infante que juega en "el aire nene que no conoce aún las letras", con "los humos de los bohíos" (hornos), excedente del acto cultural materno de cocinar. Estos cuestionamientos de Vallejo –puesta en primer plano de la especie, dualidad entre trascendencia y naturaleza, muerte de Dios– suponen destronar al ser humano. Pero, una vez "Craterizados los puntos más altos, los puntos/del amor de ser mayúsculo", el yo lírico no logra reposo sino una angustia mayor e irresoluble: "nada alcanzó a ser libre./Y sin embargo, quién me empuja. A que no me atrevo a cerrar la quinta ventana" –dice el poema 57. Si no hay libertad, tampoco hay conciencia moral –por eso, hace la alusión irónica a la ética racionalista de Kant. La ventana, símbolo de fuga al ideal, es adjetivada con un número clave. Las cifras pululan en *Trilce*. Al cinco de la ventana se opone el cuatro, que representa el encierro: "Oh las cuatro paredes de la celda. (...) que sin remedio dan al mismo número (...) si vieras hasta qué hora son cuatro estas paredes". El cinco es el número libertario, el de la huida de los muros y de la inmanencia en lo biológico. La angustia proviene de que, si no está cegado, el hombre sabe que la fuga es imposible, pero no se conforma. El cero es el silencio, pero en cuanto se lo nombra, incita a iniciar una serie inagotable: "no déis 0, que callará tanto, /hasta despertar y poner en pie al 1". El 1, identidad, asegura la propia existencia pero también la incompletud. Atrae, así, al 2, al "grupo dicotiledón"; "bicardíaco": al amor. El tres "infiltrado" en el título, es el tercer lado, "el terciario brazo", número liberador del 1 y del 2 a los que parece que se está condenado. Pero la secuencia es infinita: "Ella, siendo 69, dase contra 70; / luego escala en 71, rebota en 72 (...), acaba por ser todos los guarismos/ la vida entera" (Poema 48). Revisar el estatuto de la humanidad supone desestabilizar el lenguaje racionalista consagrado por la filosofía. Vallejo ataca los cimientos sintácticos, semánticos, morfológicos y gráficos de la lengua: giros locales, léxico infantil y científico, arcaísmos, grafías deformes, neologismos, mutación de una clase de palabra en otra –"nadamente"–; onomatopeyas inusuales que exacerban el no decir –"trrraprrr rrach...chaz" (Poema 32). La puesta del revés de "Oh estruendo mudo" –"¡Odumodneurtse!"– es el recurso que exaspera el silencio al que está sometido el hombre cuando busca comunicar su conmoción interna. El solecismo –error lingüístico intencional– busca remedar el habla oral: "La cuja de los novios difuntos/ fue sacada, o tal vez qué habrá pasado" (Poema 15); la paronomasia –atracción de vocablos de distinto significado y sonido similar: "su docena de escaleras escaladas"– y la aliteración hiperbólica –"Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías"– atacan la relación sonido-sentido. *Trilce* instala ritmos pedregosos, obliga a releer, exige bruscas frenadas: instala el desasosiego interno de la vida.



Algunos de los poetas de la generación española de 1927 con la que se relacionó Vallejo durante su residencia en Madrid. De izquierda a derecha, Bergamín, Alberti, Cernuda, Altolaguirre. En lugar central, el chileno Pablo Neruda

DESCUBRIMIENTO DE UN SUJETO POLÍTICO

El tránsito de Vallejo a una literatura de compromiso social fue controvertido, porque no compartía el modo en que abordaba esa cuestión la vanguardia. La tendencia de Vallejo a tomar la poesía como praxis vital, lejos de abstracciones teóricas, lo llevó a ver a los vanguardistas como "farsantes" o "impostores de la revolución".

Tres libros póstumos muestran el pasaje de un Vallejo pesimista frente al hombre alienado, desconfiado de los "revolucionarios" pequeño-burgueses, a otro Vallejo que adhiere al hombre nuevo del marxismo, en cuya acción ve la esperanza de un humanismo liberador. En un clima que incita al artista a implicarse en lo político, él responde primero tibiamente, con algunos artículos sobre el rol del poeta y con *Poemas en prosa*, compuestos entre 1923, cuando llega a Europa –"Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande"– y 1929. Aborda en ellos sus obsesiones sobre la identidad: la casa familiar, las "individualidades colectivas" y las "colectividades individuales", el cuerpo como lugar de la inocencia animal; las ideas y sentimientos religiosos como funciones de "un órgano especial del cuerpo". Sus viajes a Rusia se traducen en el apoyo a Mariátegui, en la creación del Partido Socialista peruano en París, en sus cartas: "El materialismo socialista encierra todas las posibilidades de ascensión espiritual, ética y filosófica". Ese derrotero se inscribe metafóricamente en los *Poemas humanos* (1931-1937).

Los primeros se centran aún en el yo individual: "Parado en una piedra,/ desocupado, / astroso, / espeluznante, /a la orilla del Sena, va y viene. (...) Del río sube y baja la ciudad, hecha de lobos abrazados". El término "parado" alude tanto a "desocupado" como a una parálisis metafísica, pues enajenación y absurdo son categorías no solo sociales sino inherentes al hombre. Otra serie de poemas son apocalípticos: "La rueda del hambriento" describe el nacimiento del hombre a partir del vacío de boca y estómago –"Váca mi estómago, váca mi yeyuno/la miseria me saca por entre mis propios dientes"– por lo cual no puede, luego, reconocer su propia imagen. Al sufrimiento por la especie y por sí mismo, se suma el dolor de ser poeta, porque "quiero escribir pero me sale espuma"; porque si un hombre "se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, / mátalo/ ¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?": una y otra vez vuelve Vallejo a dudar acerca de cómo no ser un mero fraguador de imágenes. Pero otros poemas exudan un optimismo proveniente del marxismo, que ve como forma racional de vinculación del sujeto con su medio. "Salutación angélica", "Los mineros" y "Gleba" retratan tres tipos nuevos de hombre universal: el militante bolchevique, el minero y el campesino.

España, aparta de mí este cáliz, la última obra, retoma géneros bíblicos o del ritual católico: letanías, responsos, himnos, plegarias, profecías. El símbolo cristiano recobra su función redentora, pues el poeta es testigo de una gesta de salvación –la lucha de los milicianos–, cuyo héroe es el sujeto colectivo; la pasión de Jesús revive en la del soldado que ofrenda su vida por la humanidad. El poema que da nombre al libro fue escrito cuando los republicanos ya parecían derrotados. Partiendo de la analogía entre España y sus hijos y una clase de alumnos sin maestra, se arenga a los niños del mundo a no sucumbir de miedo ante la desprotección: "si tardo, / si no veis a nadie, si os asustan/ los lápices sin punta, si la madre/ España cae –digo, es un decir–/ salid, niños del mundo; id a buscarla!". La ironía de Vallejo que trasmutaba lo sagrado en profano, el amor y el seso en sexo, desaparece en este texto de urgencia. No tomó fusiles, como Miguel Hernández ni leyó poesía colectivamente, como Neruda. Poetizó con desgarro el éxodo de Málaga, la caída de Gijón, el bombardeo de Guernica. Sus versos olvidan la duda íntima y cantan a una guerra donde la muerte se aprecia como el costo de la victoria: "¡El poeta saluda al sufrimiento armado!".



Vallejo: Revelación de la poesía

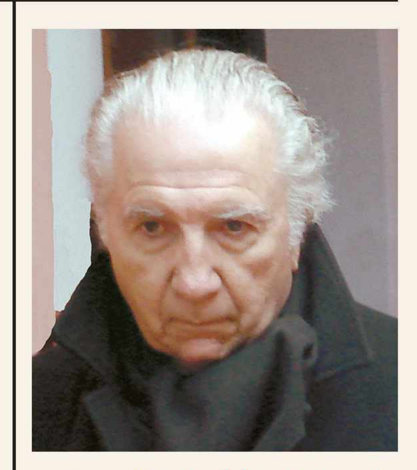
Conmovido desde muy joven por la espontánea e indeleble revelación de la poesía de César Vallejo, Rodolfo Alonso (poeta, traductor, ensayista argentino) llegaría a publicar en su propia editorial dos libros sobre el poeta peruano: *Cartas a Pablo Abril* (1971) y *Enunciados de la guerra española* (1976). Uno de los capítulos de su reciente libro de ensayos: *La voz sin amo* (2006) –Premio Unico de Ensayo Inédito de la Ciudad de Buenos Aires– está dedicado al autor de *Trilce*.

El descubrimiento de Vallejo produjo en usted un "fulmíneo contacto con la evidencia", una "vivencia de la verdad". ¿Cuál es la "verdad" que la poesía de Vallejo deja al descubierto?

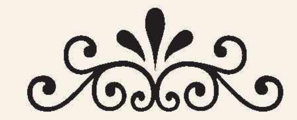
Hay experiencias que acaso no puedan nunca verbalizarse del todo. Y acaso sea ésa, precisamente, una de las fuentes de la poesía. El descubrimiento personal, hondo e íntimo, de César Vallejo fue para mí un acontecimiento extraordinario. No sólo porque me ocurrió en plena adolescencia –alrededor de los 15 años– sino porque, no disponiendo entonces de ningún antecedente intelectual, literario o académico, mi primera percepción de su enorme, profundísima poesía fue absolutamente inocente. Y también aislada, individual, como todo gran descubrimiento primigenio. (¿Está de más reiterar que algo así me ocurrió, casi a la vez, con Roberto Arlt?) Más tarde intuí que esa revelación conmocionante se debía a un fulmíneo contacto con la *evidencia* –en el sentido de Husserl: "vivencia de la verdad"– en que su uso de la palabra convertía a un poema. Había allí algo encarnado en lenguaje que iba más allá del lenguaje, humanísimo lenguaje humano. Y el sentimiento, bien de fondo, se contagiaba sin posibilidad alguna de retórica, latente en su palabra, viva. De tal impronta nace acaso que, aún hoy, me resulte a veces casi doloroso releer a Vallejo. Como si ese contacto desollado, visceral con una verdad insoslayable, con una *hominidad* ineludible, no hubiera dejado nunca de aludirme muy personalmente.

¿Cuál es el diálogo que ha entablado el poeta Rodolfo Alonso con el poeta César Vallejo? ¿Hay una huella de la poesía de Vallejo en la suya?

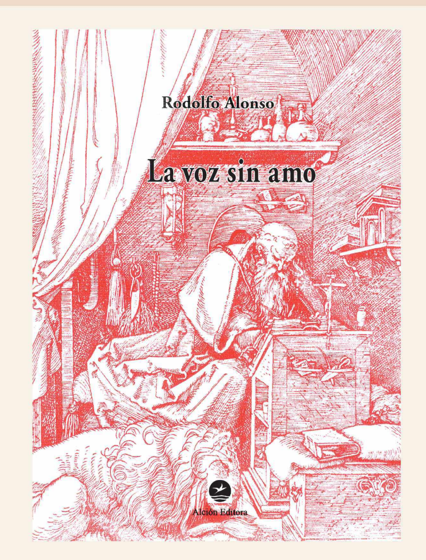
Otra vez nos topamos con los límites de la palabra. Tantos años después, me descubro en gran medida el mismo adolescente solitario e introvertido, tanteando entre dos mundos y dos lenguas, en instintiva búsqueda de algo que ni siquiera ahora se ha vuelto del todo claro para mí. (Tal vez por eso me sentí tan tocado como Jonathan Franzen, uno de los más lúcidos escritores jóvenes norteamericanos, a quien una aguda socióloga que investigaba la identidad actual de los lectores lo reveló frente a sí mismo: "Eres un individuo socialmente aislado que desesperadamente quieres comunicarte con un mundo imaginario primitivo".) Primer hijo porteño de emigrantes gallegos, nacido en el barrio de Montserrat,



Retrato del poeta argentino Rodolfo Alonso, que fuera miembro del grupo "Poesía Buenos Aires"









En el libro de ensayos La voz sin amo, *Alonso propone una lectura de varios poetas de la literatura universal, a través de la cual traza una concepción de la poesía vinculada a la noción de misterio e intenta responder para qué sirve hoy la poesía*

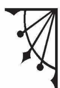
estudiante secundario a mitad de camino en el Colegio Nacional de Buenos Aires, todavía extiendo los dedos, sin saber por qué, hacia un libro de autor entonces absolutamente desconocido para mí: la *Antología de César Vallejo*, de Xavier Abril, descubierto por azar en los anaqueles de un compañero español, hijo de exiliados republicanos, y del que mi incurable timidez no pudo sin embargo evitar apropiarse antes de haberlo siquiera hojeado. Fue la revelación inmediata del lenguaje encarnado, de la palabra humana, única y general, brotada de las experiencias más hondas del ser y de la especie. Fue como una conmoción. Vallejo me transmitió, me contagió, me hizo percibir de repente y a fondo lo que era la palabra entrañable, la poesía lograda, viva. Mucho tiempo después vine a saber que sus dos abuelos también eran gallegos, dos curas que se ayuntaron con sendas indias chimú. Y él, tan profundamente mestizo, nació en una Compostela indoamericana, Santiago de Chuco. Entonces, supongo, esa melancolía humanísima que se siente a través suyo no sería sólo la del indio sometido, sino quizás también la del gallego trasplantado. Pero todo eso no es algo racional, planeado, se da *en* su lenguaje, está hecho lenguaje. Lenguaje personalísimo que, de ninguna manera, podría nunca haber aparecido en mi propia poesía de una forma mimética, formal, sino como *alimento*. Como empatía.

Usted define *España, aparta de mí este cáliz* como "el libro más hondo y tocante –y logrado– que haya producido la guerra civil". ¿Cuál es su reflexión acerca de que tal libro no haya sido escrito por un español sino por "un hijo de América"?

Generada por la espontánea y ejemplar resistencia del pueblo republicano contra el alzamiento militar franquista de 1936, la guerra civil española fue tan política y socialmente significativa como legítimamente legendaria. Considerada la última guerra de hombres, antes que la tecnología bélica alcanzara definitivamente el predominio, fue también la primera batalla de la democracia contra el fascismo, que de inmediato iba a sumergir a Europa en la segunda Guerra Mundial. Y fue asimismo una auténtica cruz de la historia, que decidió mucho más que apenas el destino de uno de los bandos. La instintiva resistencia de los humildes milicianos y la concomitante ilusión de estar construyendo un mundo mejor (que parecía al alcance de la mano), convirtieron ese acontecimiento memorable en mitológico. Y allí aparecía la poesía, de boca en boca, hecha canción y gesto, fraternidad en acto, dignidad compartida, evidencia viva, mezclando la belleza con la rebeldía y la solidaridad. Y con los propios poetas, en persona, vueltos héroes o mártires. Han corrido ríos de tinta sobre el tema, pero el mejor libro de poesía sobre la guerra civil no lo escribió un español: fue el indeleble *España, aparta de mí este cáliz*, del cholo Vallejo. Y me parece empequeñecerlo, y empobrecerse uno, leerlo apenas desde un punto de vista, digamos ideológico. ¿Por qué tuvo que ser un mestizo indoamericano quien dejó surgir la palabra más honda y entrañable, con una dimensión a la vez precisa y temblorosa, una fraternidad de la especie? Acaso porque sus textos son hechos, actos de lenguaje. Que conmueven por la verdad que implican y que son. Por las verdades que contagian. Pero sobre todo porque pueden revelarnos que no sólo usamos el lenguaje, sino que "somos" lenguaje.

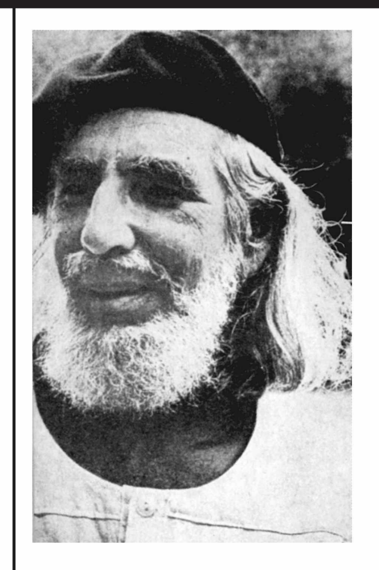
¿Cómo se vincula la poesía de Vallejo, en tanto hija del mestizaje, con la poesía latinoamericana en general –o con algún autor en particular–?

En el porvenir inmediato quizá no cambiarán, para sus auténticos creadores, las exigencias del poema, que Dante acuñó tan bien como "gloria de la lengua". Pero es probable que cambien las condiciones de su resonancia, de su audiencia, de su significación. Que están ligadas con un contexto cultural, social, humano, cada vez más dominado por las técnicas de seducción masiva, donde el lenguaje es sometido a infinitas tensiones. Con gravísimos riesgos que ya pudo prever quizás, hace no pocos años, el más hondo poeta de nuestra América limpiamente mestiza, ese peruano universal que fue César Vallejo, cuando llegó a preguntarse, con serenísima grandeza: "¿Y si después de tantas palabras / no sobrevive la palabra?".



La travesía de la escritura

El alcance de un diálogo universal a través de la poesía y la recuperación del lenguaje religioso como metáfora de una salvación terrena, en Vallejo, han sido una herencia para los poetas hispanoamericanos, que suelen citarlo como modelo. Pero es el recorrido de la poesía nicaragüense el que ha logrado una síntesis más clara de esas metas. En los '20, esta vanguardia ya nació coloquial y revolucionaria. No es raro, si se piensa que el "cisne" que debía doblegar –Darío– era su compatriota y que los Estados Unidos habían ocupado la patria y el movimiento liderado por Sandino luchaba por la liberación. La veta de "poesía coloquial de tono conversacional" que se extiende, en los '50, con Gelman, Roque Dalton, Benedetti, Jorge Boccanera, Fernández Retamar tiene sus raíces en el Grupo de la "Anti-academia Nicaragüense" (1927), de José Coronel Urtecho y su manifiesto, "Oda a Rubén Darío". Esa línea continúa, en el país, en los '30, con poetas como Joaquín Pasos pero, sobre todo, con Pablo Antonio Cuadra, que funda, en la ciudad de Granada, el Taller San Lucas (1943), al que se suma el joven Ernesto Cardenal (Granada, 1925). Cardenal condensa, de algún modo, la utopía final de Vallejo: vive, sin contradicción, la vida del escritor, del sacerdote y del revolucionario. Fue novicio del poeta trapense norteamericano Thomas Merton; de allí pasó a un monasterio benedictino en México y, finalmente, se ordenó en Colombia, en 1965. En los sesenta, organizó la Comunidad de Solentiname, microsociedad regida por los principios de la Teología de la Liberación, donde se llevaron a

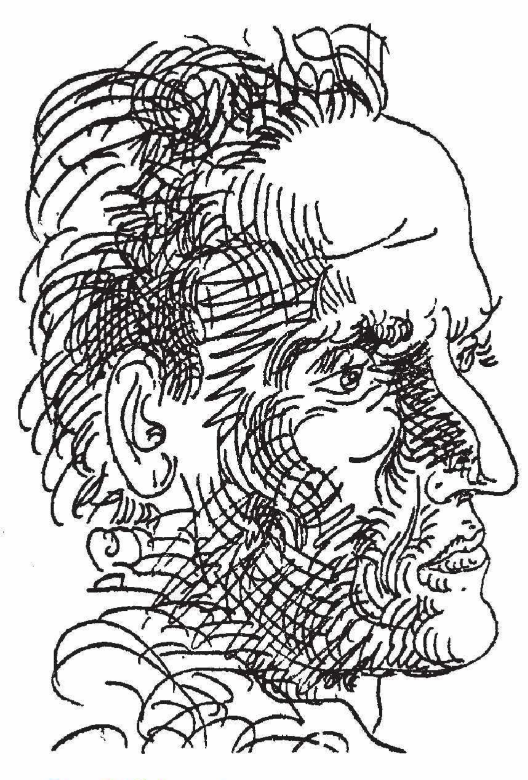




Ernesto Cardenal, sacerdote, poeta y revolucionario nicaragüense, fundador de la Comunidad de Solentiname

cabo cooperativas, una escuela de pintura de la que derivó el primitivismo plástico, un movimiento poético campesino y una lectura revolucionaria de los evangelios, interpretados y comentados por el pueblo, ya que –según afirma Cardenal en sus *Memorias*– Jesús no hablaba para los teólogos sino para la gente. La Guardia Nacional de Somoza clausuró ese espacio, en 1977, y condenó a su fundador al exilio, hasta que se fortaleció el Frente Sandinista de Liberación Nacional, que triunfara en 1979, y de cuyo gobierno el cura poeta fuera ministro de Cultura. En Solentiname, Cardenal desarrolló el *exteriorismo* –una variante centroamericana de la línea conversacional– a la que define así: "Es una palabra creada en Nicaragua para designar (...) la poesía creada con las imágenes (...) del mundo que vemos y palpamos. (...) es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real (...), con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía impura": liberadora de los pueblos y comprensible para todo lector. "Barricada", por ejemplo, canta a la Revolución: "Fue una tarea de todos. Los que se fueron sin besar a su mamá/ para que no supiera que se iban (...) Los niños acarreando adoquines (...) –que fueron un negocio de Somoza– (...) para las barricadas del pueblo". Para poetizar su lucha política acude a géneros litúrgicos, como lo hizo Vallejo en *España,...*: sus *Salmos* (1964) claman a Dios por la salvación de las dictaduras políticas: "Escucha mis palabras oh Señor/ Oye mis gemidos/ escucha mi protesta/ porque no eres tú un Dios amigo de los dictadores. (...) Al que no cree en la mentira de sus anuncios (...) lo rodeas con tu amor/ como con tanques blindados". *Cántico Cósmico,* poema de 600 páginas, se inicia con las tres primeras palabras del "Génesis", a las que se funde la explicación científica del origen del cosmos: "En el principio no había nada/ ni espacio/ ni tiempo. / El universo entero concentrado/ en el espacio del núcleo de un átomo". Reprendido públicamente e inhabilitado para impartir la eucaristía –si no desistía de la lucha revolucionaria– por Juan Pablo II, Ernesto Cardenal refrendó su fe: "Desobedecimos al Vaticano y obedecimos las enseñanzas de Santo Tomás. La máxima autoridad siempre debe ser la propia conciencia, incluso cuando exista peligro de excomunión".

Antología



César Vallejo, según un dibujo de Pablo Picasso

LVII

"Craterizados los puntos más altos, los puntos del amor, de ser mayúsculo, bebo, ayuno absorbo heroína para la pena, para el latido lacio y contra toda corrección.

(...)

Y sin embargo, quién me empuja.
A que no me atrevo a cerrar la quinta ventana.
Y el papel de amarse y persistir, junto a las horas y a lo indebido.

Y el éste y el aquél."

En *Trilce*

LOS HERALDOS NEGROS

"Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros Atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

(...)"

En *Los Heraldos Negros*

SOLÍA ESCRIBIR CON SU DEDO GRANDE EN EL AIRE...

"Solía escribir con su dedo grande en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!
¡Abisa a todos compañeros pronto!

Palo en el que han colgado su madero,
lo han matado;
¡lo han matado al pie de su dedo grande!
¡Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!

(...)

Lo han matado suavemente
entre el cabello de su mujer, la Juana Vázquez,
a la hora del fuego, al año del balazo
y cuando andaba cerca ya de todo.

Pedro Rojas, así, después de muerto
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,
lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas».

Su cadáver estaba lleno de mundo."

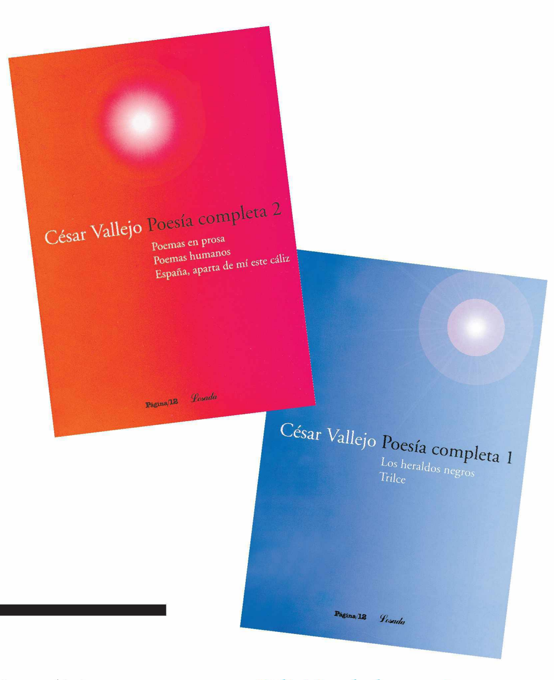
En *España, aparta de mí este cáliz*

INTENSIDAD Y ALTURA

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.
(...)
En *Poemas humanos*

En César Vallejo, *Obra Completa*,
Madrid, Archivos, 1988



Edición de la poesía de César Vallejo, publicada por Página/12

LXXVII

"Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero verdad, estáis muertos.

Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana que, péndula del cenit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida vosotros no os duele. Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vos sois el original, la muerte.

(...)

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades.

(...)"

En *Trilce*

Bibliografía

Benedetti, Mario, "Ernesto Cardenal, poeta de dos mundos".
En: *Letras del contienente mestizo*, Montevideo, Arca, 1972.

Beverly, John y Marc, Zimmerman, *Literature and politics in the Central America revolutions*, Austin, University of Texas Press, 1990.

Deleuze, Gilles, *Nietsche y la filosofía,* Barcelona, Anagrama, 1986.

Ferrari, Américo, *El universo poético de César Vallejo,* Caracas, Caracas Monte Avila, 1972.

Franco, Jean, *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

Gámez Cersósimo, Pablo, "La vida encontrada de Ernesto Cardenal" (entrevista a Ernesto Cardenal), "Ancora", Buenos Aires, *La Nación,* septiembre, 1999.

Garzón, Lourdes, "Una vida entre Dios y Marx", "La Revista", *El Mundo,* España, núm. 184.

Ortega, Julio (ed.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1974.

Quezada, Jaime, "Ernesto Cardenal: La poesía nicaragüense y el testimonio de una época", Prólogo a *Antología de Ernesto Cardenal*, Santiago, Editorial Universitaria, 1994.

Savater, Fernando, *Idea de Nietsche,* Barcelona, Ariel, 2003.

Ilustraciones

P. 210, *Pintura Latinoamericana*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999.

P. 211, P. 214, Mainer Baqué, José-Carlos, *Atlas de literatura latinoamericana*, Barcelona, Jover, 1971.

P. 212, Vallejo, Georgette de, *Apuntes biográficos sobre "poemas en prosa" y "poemas humanos",* Lima, Moncloa editora, 1968.

P. 213, *Revista Geográfica Americana*, año VI, Nº 78, Buenos Aires, marzo 1940.

P. 217, *Pintura del Mercosur*, Buenos Aires, Banco Velox, 2000.

P. 218, Neruda, Pablo, *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1957.

P. 219, Archivo privado RA.

P. 220, Alonso, Rodolfo, *La voz sin amo*, Buenos Aires, Alción Editora, 2006.

P. 221, Sánchez, Luis Alberto, *Historia comparada de las literaturas americanas*, vol. IV, Buenos Aires, Losada, 1976.

P. 222, *Cuadernos*, Nº 19, París, julio-agosto de 1956.

P. 223, Vallejo, César, *Poesía completa* I y II, Buenos Aires, *Página/12,* 2006.